

『春日権現験記絵』に見る往生の場と来迎の様相

— 浄土教美術・信仰との接点をめぐって —

多 川 文 彦

〔抄 録〕

本論は、日本の中世を代表する社寺縁起絵巻であり、かつ平安時代末期以降に隆盛した大和絵の最高峰と言える作品『春日権現験記絵』について、当絵巻に描かれている<往生>と<来迎>の場面に注目し、その深層を探ることを目的とする。その方法として、当時の浄土教画との比較、および詞書の典拠となった史料についての検討を試み、その場面がどのような歴史的・文化史的・宗教史的な背景と意義を持って成立したのかを考察し、特に「往生伝」と絵画との関係を、来迎図の中に僧形を描く技法と関連付けて分析を試みたい。そして、考察した場面を含め、当絵巻の成立と、その背景にある<春日浄土観>との関係について、どのような機能と思想的・信仰的背景、および後世への影響があったのか。検討を加えていきたい。

キーワード：『春日権現験記絵』、帰来迎、往生伝、教懷と維範、春日浄土観

1. はじめに

『春日権現験記絵』（以下『春日験記絵』と略す）は日本の中世を代表する<社寺縁起絵巻>であり、平安時代末期以降に隆盛した大和絵の最高峰とも言える作風の絵巻物であることは、今更指摘するまでもない作品といえるであろう。この作品については、美術史の方面からは当然のこと、歴史学や、最近では国文学からのアプローチも活発であり、当絵巻の深層が解明されつつある。しかし、黒田日出男¹⁾氏らによる所謂<絵画史料学>による解釈、詰まるところ歴史学や美術史、そしてその背景となる仏教思想や春日信仰との<総合的な関係>についての考察が未だ不十分であることは否めない現状である。何故ならば、当絵巻中におけるキーパーソン——日本中世仏教史上、そして春日信仰において切っても切れない存在——である「明恵」と「貞慶」に焦点を当てて、その歴史・信仰背景をも視野に入れて分析・解明されている論考が多い²⁾。確かに、春日信仰を語る上で欠かすことの出来ない高僧たちであることは間違いない。

しかし、当絵巻は全20巻、93段という詞書から構成されているのであり、また発願から短期間で制作された為に先行する説話や縁起を出典とする話が多いとはいっても、絵画と共に解明・考察せねばならない箇所はまだ多い。最近では五味文彦氏による解釈が単著となり当絵巻の全体像が解明されている³⁾が、五味氏は俗人の春日信仰の部分、つまり『春日験記絵』の前半部分のみ解釈されておられ、肝心の興福寺僧における春日信仰の部分に関しては殆ど解釈されていない。しかし当絵巻を知り得るきっかけとなる論考であり、研究するにあたり刺激になったのは否定できない。五味氏はその方法として、「全体の構造的な分析が必要とされる一方で、一つ一つの話の歴史的な背景や、典拠となった史料などについての考察も行われなければならない」とされておられる。絵は、基本的には詞書を絵画表現によって解釈したものであり、制作者側からの指示に沿って描かれるのが普通である。その点で絵はあくまでも「従属的」な位置にあり、詞書との関係においてこそ絵の分析が必要となる。どのような詞書に対応して絵が描かれているのか。そして、その奥にはどのような歴史的・社会史的・文化史的・宗教史的な背景・意義を持っているのであるのか。

そこで当論考においては、このような<絵画史料学>による解釈をベースに<絵巻を読む>方法で分析を試みる。その分析対象は当絵巻における「往生」および「来迎」の場面である。本来、当絵巻の主人公は「春日明神」であるから、<仏教思想>的な要素が含まれているのは不自然に思えるであろうが、その背景には春日社と興福寺との神仏習合関係、および氏長者である「藤原氏」との関わりがあるのである。その関係については先学の詳細な論考があるのでここでは逐一その詳細な説明はしないが、後述するようにこれらを背景として『春日験記絵』が完成したのである。その中で、人が往生し、諸菩薩が来迎する場面が描かれているのである。その深層を探るべく、特に浄土教美術との関わりと、その背景となる浄土信仰の影響に視点を置き、以下、分析を試みたい。果たして、絵の担い手となった絵師は、いかに詞書の内容をリアルに描いたのだろうか。今回取り上げる場面は、当時では主流となっていた描写方法を逸脱しており、絵師の独自性が見受けられるのである。

ところで、人が往生するシーンやそれと併せて阿弥陀仏や諸菩薩が来迎するシーンは仏画を中心に展開され、絵巻にも見られる神秘的な事象の表現の一つといえる⁴⁾。特に来迎図においては源信による『往生要集』の撰述以降多くの作品が描かれ、それに伴って浄土信仰は活況を呈し、阿弥陀仏による「来迎引接」は極楽往生への証として、それ自体が信仰の次元へと高められた⁵⁾。こうした気運は来迎のテーマ、即ち「阿弥陀と聖衆による往生者の救済」の<視覚化>を促し、彫像・絵画といった造形作品のみにとどまらず、来迎を劇化した「迎講」の開催など<総合芸術>の道を辿ったのである⁶⁾。そして、画像による表現が試みられ、正面・斜面形式をベースに阿弥陀如来の独尊・三尊による来迎図、二十五菩薩を従えたもの、阿弥陀が不在なものまでヴァリエーションに富む来迎図が創出されたのである。その多様性は来迎図を制作せしめた人々の信仰内容によって様々に異なった形を作り出していると言える。来迎図は浄土願

生者の篤い信仰から産み出された絵画表現であると言えよう。ひとたび絵画として表現された来迎図は亡き人に追善に、ときとして現存者の逆修に、あるいは臨終に役立ちながら、時代の経過と共に種々な図相を展開させたが、それらを産み出した願生者の臨終における心的状況や、阿弥陀仏の本願の聖意を抜きにして、一絵画作品として鑑賞する事は当を得ないであろう⁷⁾。来迎は願生者が臨終という人生の終焉から浄土における新生者へ一転するに欠かせない重要な役割を果たすのであり、来迎図はそれを意味出した<精神基盤>との関係に留意して考える必要がある。このような視点に基づきながら論考を進め、絵と詞書を共に検証していくことにするが、その前にまず『春日験記絵』の成立背景とその概要を述べておくことにする。

2. 『春日権現験記絵』の成立背景

古来、古墳や山などにおいて、神籬・磐境などと称せられる原始的な祭祀施設を設け、主に自然物をもって崇敬の対象とし、また宗教的行事を行う場とした。その祭祀形態はシャーマスティックなものであり、伝承的な生活慣習の中に素朴な伝統を持ち伝えることが多かった。奈良時代末頃になると、それ自体の宗教的發展と形成に伴い、仏教文化の影響をうけつつ、美術的要素も加わり始めるようになる。殊に、平安時代に入ってから所謂「本地垂迹」思想に基づく神仏習合の傾向が濃くなり、顕著な美術的躍進を遂げるようになる。当時の動きとしては寺院と関係の深い神社において本地仏が安置され、仏像に準じた<礼拝像>としての神像が生まれる。その盛行と共に、仏画に準じてやはり<礼拝画>としての神像画や神道曼荼羅などが発生してくる。そして鎌倉時代になると本地垂迹説の完成に伴って、これらの制作はいっそう隆盛を見せるようになる。特にこの時期においては寺院や神社の草創や由来、これらを説法などに用いた社寺縁起や、祭神の靈験譚や高僧伝を内容とする高僧絵伝や説話画が出現し始める⁸⁾。これらは美術史の分野においては当然のこと、歴史学や国文学の分野においても取り上げられている宗教史的・文化史的意義をもつものと言えよう。

今回取り上げる『春日験記絵』を取り巻く背景もまた、以上のような状況下で成立したことは想像に難くない。当絵巻の主たる場面となる春日社の草創についてであるが、八幡神は大分の宇佐宮を本拠としつつ東大寺の大仏建立を機に奈良に迎えられたが、春日諸神は奈良の御蓋山(御笠山・三笠山)の麓に東大寺に隣接して西側に藤原氏の氏神として祀られた。社殿が春日大社として創建されるのは奈良時代末の神護景雲2年(768)とされる。祭神は祖神である天児屋根命(河内国枚岡大神)とその比売神、先祖が崇敬する武甕槌命(常陸国鹿島大神)と経津主神(下総国香取大神)の四座の神々を1つの社殿に迎えた。本殿では、第一殿を武甕槌命、第二殿に経津主神、第三殿に天児屋根命、第四殿に比売神が祀られる。春日大明神や春日四所と称され尊ばれるのは、この四神である。

藤原氏は春日社に近い興福寺をも氏寺とし、春日社と興福寺との密接な神仏習合関係が成立

するのである。その後、春日若宮が平安時代後期の11世紀頃に出現したと伝えられるが、若宮が本殿から少し離れて神域の中に創建されたのは保延元年（1135）であり、興福寺大衆の発願で若宮祭が始められたのは翌保延2年であった。このような藤原摂関家の敬虔な春日信仰を主軸に、春日社と興福寺の一体化が促進され、第一殿が不空羂索観音または釈迦如来、第二殿が薬師如来、第三殿が地藏菩薩、第四殿が十一面観音、若宮が文殊菩薩といった本地仏が設定され、院の御塔・殿下後塔が春日神域の中に建立され、本地垂迹思潮に一層拍車を掛けたのである⁹⁾。

さて、『春日験記絵』には巻末に奥書があり、これによると絵は絵所預の高階隆兼の筆、詞書の筆者は前関白父子の4人、さらに詞章については興福寺の子院の1つである東北院の覚円法印が、大乘院の慈信と三蔵院の範憲の両僧正に相談して起草したことが判明する。そして、この絵巻は延慶2年（1309）3月に完成し春日社に奉納された。願主は当時関白であった西園寺公衡である。そして、この願文には『春日験記絵』制作の由来が秘められているのである。制作の由来については和田英松氏をはじめ多くの研究者によって、文献的・歴史的立場から説明されている¹⁰⁾。願主である西園寺家は、藤原氏一門として鎌倉中期以後、幕府の支援を得て繁栄の一途を辿り、他方、皇室の外戚として揺るぎのない地盤を築いた家柄である。『春日験記絵』の制作は、何が発端でいつの頃から着手し、動機はどのようなものであったのかということ、先学も指摘されている通り、願主西園寺公衡の失脚がきっかけとなっており¹¹⁾、その謹慎時に春日に対する信仰心を持ち『不空羂索神呪心経』を書写する。その理由として、春日社の本地仏が不空羂索観音を代表の一つとしているためと考えられる。九条兼実が一尺三寸の不空羂索観音像を作らせ、春日社と合わせ祈願し、奉幣と同時に興福寺南円堂における『不空羂索神呪心経』一卷の摺写供養行った¹²⁾ ことなどからも、春日社との密接な関わりをもつ經典と知られる。その後謹慎は解かれ、自身の任左大臣・娘の入内など慶事が舞い込み、その後も家門繁昌の祈願のため春日社参籠を怠らなかったという。『春日験記絵』制作の着手はこの頃からといわれており、わずか2年で完成したのである。その報賽および永遠の家門繁昌の祈願を込めたこの絵巻は、こうした密度の濃い歴史の一齣に裏打ちされた意義深い作品と言えよう。

3. 巻5第4段における〈往生〉の場——「帰来迎」表現をめぐる

巻5は全体を通して、中流貴族である藤原俊盛の話である。神主の勧めで春日詣を行い、その結果利益があり富み栄えたことを描いており、第4段にて春日の神の加護により往生したことを描いている。ここでは第4段の場面に注目してみたい（図①参照）。この場面は、俊盛の家が年月を経るうちに衰退し、俊盛は後世をのみ願うようになり、春日大明神の加護をひたすら祈っていたときの話である¹³⁾。

かくて年月へて後、やうやう家中もおとろへ、門前零落して鞍馬まれなりければ、榮枯分ありて、盛衰時いたる事をおもひしりてしかは、ひとすちに後世に心をかけて最後臨終の時まで大明神の加護にあつまりけり、或人の夢に、三位入道往生のよし聞て見ければ、紫雲たなひきて、蓮台家より出けり、其蓮台に三歳小兒ありけり、黄衣の神人あひくしたり、かたはらに声ありて、春日の大明神御沙汰あるゆへに神人あひそふ也といひけり、其後三年ありて三位入道まことに往生しにけり、三歳の兒とみえけるは、三年ありて往生すへきゆへにみえけるに、去年終焉のときも瑞相おほかりけり、夢のつけもありけるとかや

人が往生する場面はよく説話や往生伝において記されているが、これらを背景として絵にしたものである。しかし画面を見てみると一般的な往生の絵とは異なった描かれ方になっている。ある人の夢の中でのシーンであるが、俊盛の家から天に向かって飛び立つ雲の蓮台の上には詞書の通り三歳の子が乗っており、丸い光輪で覆っている。詞書の「紫雲棚引きて、蓮台家より出けり、その蓮台に三歳の小兒ありけり、黄衣の神人相具したり」という箇所を描いており、非常に奇妙に描かれているのが印象的だ。問題となるのは「三歳の小兒」と「黄衣の神人」であろう。この構図とよく似た絵画を数少ない事例ではあるが、実は浄土教画の中から見出すことができるのである。それは九品来迎図などに描かれている「帰（還り）来迎¹⁰⁾」の場面である。平等院鳳凰堂扉絵の九品来迎図のうち「上品下生図」や、鶴林寺太子堂来迎壁正面の九品来迎図のうち「上品中生図」、滝上寺九品来迎図のうち「上品中生図」、弘法寺の阿弥陀二十五



図① 『春日権現験記絵』第5巻第4段（模本）、東京国立博物館蔵、鎌倉時代

菩薩来迎図、また、香雪美術館の帰来迎のみ独立した「帰来迎図」などがある。当麻曼陀羅の九品来迎図にも帰来迎が描かれている¹⁵⁾。

来迎図が浄土願生者の篤い信仰の下に生み出された絵画表現であり、機能的に浄土願生者が臨終という人生の終着点から浄土における新生者へ転生する重要な役割を果たすものであることは先に指摘したとおりである。ところが、往生するという場合に＜来迎＞、すなわち阿弥陀仏が極楽から「お迎えに来る」といったことのみの表現しか無いのである。当然ながら、願生者をく引接して極楽に帰っていく表現が無ければならない。そこに、多くの複雑な来迎図の部類のうち、「来迎」と「帰来迎」の両方を描くもの、および「帰来迎」のみを描くものが作られたのである¹⁶⁾。「帰来迎」は、浄土から来迎してきた阿弥陀仏が浄土願生者を引接していく情景を描き表すものであり、[往生⇒来迎]に始まって[引接⇒帰来迎]によって終わることを示し、そして「来迎」と「帰来迎」が揃ってこそ往生は全うされることを説いているのである¹⁷⁾。この「帰来迎」の構図・思想と、問題としている画面との近似性を見出すことができるのである¹⁸⁾。

また、この絵巻中でこの図と似たものとして、巻11第4段の春日三宮が一の鳥居に示現してきたシーン¹⁹⁾が挙げられる。春日三宮が春日社に帰って行く場面であり、蓮台座に錫杖と宝珠を持った地藏菩薩が趺坐しており、後ろより童子が柄のついた天蓋をさしかけている。これに続いて供をしている多数の黄衣の神人が付き従っているといった画面になっている²⁰⁾。この場合、俊盛の往生のシーンとは逆方向で地上に下りてくる図となっているが、共に夢の中での話として描かれており、俊盛の図が前提となってこの絵が出来たと思われる。したがって、断定は出来ないが俊盛の往生のシーンでの三歳の子供は春日三宮の本地仏である地藏菩薩を描いているのではないかと推測できるのである²¹⁾。五味氏も指摘されておられる通り、詞書にはこの三歳の子供に春日大明神が憑依したとも神そのものが示現したとも記されていないが、春日大明神の化身と考えられ、事実上、三宮によって往生したことが表現されている。と考えると、後ろの黄衣の神人は俊盛卿であるとも考えられるのである。それは、先に挙げた「帰来迎」の構図（但しこの場合、阿弥陀の後ろに往生者は描かれていないが）と併せ考えると明確であろう。思い切った構図であり、ありふれた往生の絵とは大いに異なっている点に注目すべき場面である。春日明神の加護というものが興福寺における往生思想を示すものではないのか、と考えられるのである。しかしこの場面は、絵師である高階隆兼が、同時期に描かれた「帰来迎」の画面をモチーフとして描いたと考えるほうが妥当といえる。いずれにしても絵師の豊富な知識の下に出来た場面と言えよう。

4. 巻10第7段における＜来迎＞の様相——往生伝と絵画との関係

次に取り上げる巻10の第7段は2人の僧侶の往生譚が記されている。1人目は教懐上人、2

人目は維範阿闍梨である。特に後者、維範の臨終の場面に、非常に興味深い構図の来迎図が描かれている。その深層を探っていくが、その前に、その維範の臨終時におけるキーパーソン教懷について、詞書の前半部分を確認しておこう²²⁾。

- (1) 南都に教懷上人といふ僧ありけり、わかくより道心ありて小田原といふ所にこもりぬる、後にハ高野の山に住す、三年か程よるひる端坐して極樂をねかひて依正を觀す、かゝるほとに、腰の病をこりてたちあかることかなハす、この時むかしを思いて、春日大明神を念したてまつりて、このやまひいやさせ給へとねんころに祈ける程に、夢に貴女おはしまして、汝ハ我をすつれとも、われは汝をすてす、我家ハ西方にありとて空をとひてさり給ぬとみる、其後腰にハかにたちて起居やすらかなり、されハ病あらん人も大明神を念したてまつらハかならずそのしるしあるへき也、後の世までも御たすけありけるにや、この上人をはりの時、紫雲たなひき、樂のこゑ空にきこえて往生をとけにけり、

教懷に関しては井上光貞氏や五来重氏による解説・論考がある²³⁾が、彼に関する史料が少ない。詳細は『拾遺往生伝』および『高野山往生伝』によってのみうかがい知る事が出来、また『春日験記絵』のこの場面が、これら2つの往生伝を典拠にしているか否かについては高橋貞一氏、高木豊氏、竹居明男氏らの指摘がある²⁴⁾。これらを手がかりに教懷について触れておこう。

教懷は、年少時に出家し、興福寺喜多院の林懷に法相・唯識を学んだ。出家のきっかけは、彼の父が讃岐守であった時、罪人を捕らえて拷問していた。その後、罪人の怨霊のためにこの讃岐守一家が次々と殺され、教懷一人だけが残ったのである。彼は父の罪を滅ぼすために出家をし、興福寺へ入った。しかし、その後も怨霊に苦しめられる日々が続いたため、興福寺の念仏別所である山城国と大和国の境に近い当尾の小田原に隠遁したのである。そのために彼は俗に小田原迎接房聖と呼ばれた。その後、高野山へ移り、以後20数年間山を下りなかった。『高野山往生伝』によると、彼はこの地にて毎日金剛界・胎藏界の修法、密教による阿弥陀行法を怠らず、大仏頂陀羅尼と阿弥陀真言などの修法持誦を行っていたという。

南都浄土教と高野山浄土教との関係は井上氏も指摘されているように、言うまでもなく密接な関係を持っていた。南都寺院における浄土願生者が各別所へ隠遁し、その後高野山へ移り、聖としての活動を行っていく。このような背景を顕著に示している絵画の一例としては、明遍の感得によると言われている蓮華三昧院蔵「阿弥陀三尊図」が挙げられる。明遍も東大寺からその別所である光明山寺へ入り、その後高野山へ入山、蓮華谷に念仏聖を集めて蓮華三昧院を開き、生涯を過ごした。蓮華三昧院を中心とする明遍の徒は、後に「蓮華谷聖」と呼ばれ高野聖の中核を成すに至ったのである。この高野聖の起源となったのが教懷である。では、なぜ維範の臨終時に切っても切れない存在となっているのであるのか。詞書後半部分によると、



図② 『春日権現験記絵』第10巻第7段〈模本〉、東京国立博物館蔵、鎌倉時代

- (2) おなしき山維範阿闍梨入滅のよも、ある人の夢に、教懷上人しやう（聖）衆のさきより
出てことに哥（歌）舞し給とみけり、四御殿ハ十一面観音にて貴女のかたちをあらハし
給とそつたへたる、彼聖徳太子入胎のむかしも我に救世の願あり、我家ハ西方にありと
の給けるに、権現の今の御つけかハらすとて菩提院贈僧正藏俊はことに随喜申けり、
(下線は筆者による)

と記されている。注目すべきは、ある人の夢の中で見た「教懷が来迎の列に連なっている」シーンである（図②参照）。絵を見てみると、そのシーンの前に臨終を迎え、西方に向かって礼拝している維範の姿があり、その後この来迎のシーンとなっている。画面を見る限り往生するときに諸菩薩が来迎するといったごく一般的な来迎図の形式をとっている。しかし、何と言っても奇妙な画面となっている。注意しなければいけないのは肝心の阿弥陀の姿がないのである。形式から考えると阿弥陀は山の彼方に隠れてしまっていて姿を現していない²⁵⁾、と考えられ、また観音・勢至が脇侍となって真ん中に阿弥陀がいるはずの所に教懷が、しかも舞いながら維範を迎えに来ているのだ。高野山で修行した教懷の神秘体験を下に、諸々の人々は春日大明神を念ずると必ず効験があると信じたのであり、この維範も同様に考えていたと推測できる。そういった体験を持った<往生者>を、極楽往生の本尊である<阿弥陀如来>に配置し画面上に表現したとも考えられるのではないか²⁶⁾。

では、このような描かれ方の背景には、いったいどのようなものを典拠としているのであろうか。この話の出典となった2つの往生伝をもとに考えてみよう。

この話の形態は、経論疏において説かれる極楽往生の確かさを、さらに確固たるものとするために、既に亡くなった人が聖衆の中に列なってやってくる話である。中村興二氏は僧形が来迎図の中に描かれている理由として、迎講の結衆の中で既に極楽往生した人を描きこんだもの

と解釈することが可能であることを指摘されておられる²⁷⁾が、『春日験記絵』のこの場面も同様のことが言えるのではないだろうか。迎講は元々現実と夢、即ちかくあつて欲しいという願望とをない交ぜにしたものである。したがって、迎講をもとにして描かれた来迎図の菩薩衆が、現に迎講の結衆であると共に、既に極楽往生の素懷を遂げて、逆に迎講の結衆を迎えに来た者であると考えられるのである。実際に今問題としている場面は、中村氏の言う「来迎図に描かれている僧形＝既に極楽往生した者」ではないかという想像が、的外れではないという事を証明している場面であると言えよう。『拾遺往生伝』教懷伝²⁸⁾によると、

今案。往生之人。其証未詳。而維範闍梨入滅之夕。慶念上人夢。無量聖衆。來迎闍梨。
其中教懷上人。乘雲而來。云々。若不生極樂者。豈列聖衆中乎。

(下線は筆者による)

とある。この引用文は教懷の往生伝の附録という形で叙述されているものである。したがって教懷の異相往生が述べられ、次いで阿闍梨維範伝が記載されている。文中の「無量聖衆。來迎闍梨。其中教懷上人。乘雲而來。」という叙述は、まさしく『春日験記絵』のこの場面を描写しているものであり、聖衆の中に僧形が混じってくる光景を描写した作例と言える。また阿闍梨維範伝によると、

凡闍梨臨終之間。瑞相太多。其院內禪僧信明字北條
紫雲。久閉庵室不出門戶。當于此時空中有聲。
曰。南院闍梨只今入滅。云々。慶念上人同時夢。有一大城。衆僧集会。此中南院闍梨。
修日想觀而居。此時音樂西聞。聖衆東來。先伽陵頻六人。飄舞衣而下。次小田原教懷
上人乘雲而來。作上人先年
往生前慶念上人問其故。傍人答曰。南院闍梨往生儀也。云々。又定禪
上人者。山中之旧住也。数月他行。此日歸來。聞闍梨之入滅。啼泣而臥矣。其夜夢。
西天高晴。紫雲斜聳。無量聖衆。集会其中。亦鼓菩薩獨出雲外。

(下線は筆者による)

とあり、同じ南院の僧であり久しく庵室に閉じこもって戸外に出なかった信明に、先ず維範の往生の知らせがあり、そして慶念・定禪の順に伝わる。この内容は『高野山往生伝』とほぼ同じ内容であり、『拾遺往生伝』と合わせて考えると、教懷は寛治7年(1093)に93歳で没したと伝え、維範は嘉保3年(1096)に没したと伝えている。3年前に極楽往生した教懷が、維範を迎えに来たのであり、この文中の「無量聖衆。集会其中。亦鼓菩薩獨出雲外。」と記されている鼓菩薩は維範ではないのかと解釈できる。そして教懷伝において「若不生極樂者。豈列聖衆中乎。」とあるのは、極楽往生の確かにあることを西方願生者に伝えようと意図したものであると解釈できるのではないかと考えられるのである。

このように、時間空間を隔てて他人に極楽往生を知らせるという往生伝の形式を典拠として出来上がった『春日験記絵』の教懷・維範伝——。絵を見てみると、教懷は詞書通り手を広げ、舞いながら維範を迎えに來た所を描いている。この話はよほど有名であった為か、『高野春秋』によると「教懷之石影在湯屋谷大聖院。其像様同于高往伝之趣。」とあり²⁹⁾、後に石像化されたようである。その図様が『高野山往生伝』の趣と同じであると言うのは、教懷が維範の往生に雲に乗って来迎した事を指すものであり、現存すれば珍重されるものであったに違いない。そして『高野山往生伝』においては「教懷衣装如臨終時」と記されている³⁰⁾ことから、おそらく新浄衣を身に着けていたことが想像でき、『春日験記絵』でもそのように見て取れる。来迎図に描かれている僧形も同様のことが言えるのであり、確かに極楽往生できた証なのである。この来迎図の中に僧形を描く技法＝先に没した行者を画面の中に描きこむという技法を、『春日験記絵』の絵師高階隆兼は用いて斬新かつ大胆に描いた場面であり、明確な思想的背景をもった絵であると言えるのである³¹⁾。

5. おわりに

以上、『春日験記絵』における往生の場と来迎の様相を、関係作品との比較および典拠となった史料によって考察してきたが、当時の浄土教画を絵師がモチーフとし、描いた場面である事是否定できず、そして当時の浄土信仰が影響している事は間違いないであろう。

では、背景となっているこの「浄土」に関して、春日信仰とどういった関係があるのであろうか。『春日験記絵』と共に、春日信仰下で制作された絵画群に春日曼荼羅がある。春日曼荼羅成立の思想的・美術史的背景に対しては多くの見解がなされているが、それらによると、末法世界の救済を唱えた浄土思想の拡大が神仏習合の影響を受け、神祇信仰が入り込み、＜社頭即浄土＞という「春日浄土観」を生み出し、同時に浄土教画の影響によって来迎図・浄土図としての春日曼荼羅が成立し、浄土信仰の興隆と曼荼羅成立との関連が指摘されている。元来、浄土図と垂迹画は共通する面が多く、鎌倉時代初期における＜社頭即浄土＞観の成立のもと、浄土図における「浄土」が、「社頭」という特定の実景と結びつく事によって、莊嚴される実景という表現形式が形成されたのである。宮曼荼羅の絵画史的形成は、このような鎌倉初期における実景描写への志向を基盤とし、浄土図の介在を経ることによって実現する³²⁾のである。

この様な過程を背景とし、13世紀初頭において、「春日浄土観」に一層明確な内容を持つものとなったのが明恵と貞慶による春日信仰である。能『春日龍神』には、明恵（シテ）の渡天を止めようと宮守の翁（シテ）が春日大明神の和光垂迹の理を物語っており、

シテ昔は靈鷲山 今は衆生を度せむとて、大明神と示現し、此山に宮居し給へば
シテすなわち鷲の御山とも、春日の御山を拝むべし

とあり³³⁾、この神託通り明恵は春日社に詣でる。この時の様子が『高山寺明恵上人行状』に記されており、これによると、

詣社壇、坐宝前之間、惓然睡眠、如不弁前後、同法恠之、彼熟眠間、社壇忽変、成靈鷲山、
本師尺尊并諸大眷属、炳然而現夢中、悲喜相交瞻仰礼拝

とある³⁴⁾。春日社の社頭が靈鷲山に变ずる様を明恵は夢中に感得したのであり、これは春日一宮の本地仏が、従来主に「不空絹索観音」と考えられていたのが、明恵当時より「釈迦」を中心とする信仰に基づく認識と無関係ではない。この本地仏釈迦説は貞慶の『別願講式³⁵⁾』にも見えているが、特に『行状』の「社壇が忽ち变じて靈山となる」というように、社頭が聖なる世界に変化することを説く点は注目すべきであろう。

このように、明恵と貞慶における春日信仰は、平岡定海氏の言う「春日神＝釈迦仏との本地垂迹的釈迦信仰³⁶⁾」という共通した性格を有していたのであり、平安時代以降における浄土信仰に潜在していた<社頭即浄土>観は、鎌倉時代初期に明恵・貞慶という傑出した高僧において、「春日」即ち「釈迦浄土」という明確な内容を伴って顕在化したのである。この二人の説話を組み入れた『春日験記絵』にも、

随心浄処即浄土所なれハ、我神すでに諸仏也、社壇あに浄土にあらずや、しかれは浄瑠璃靈鷲山やかて瑞籬の中にあり、補陀落清凉山なんそ雲海の外にもとめむ

(下線は筆者による)

と記されており³⁷⁾、社壇自体がさながら浄土世界であるという認識を中世の春日社は獲得しているものであり、その認識は浄土往生を神に祈る廻向の願いが示しており³⁸⁾、その一例は第3・4節で見てきた通りである。先の『春日験記絵』の文言は<此岸浄土観>を強調し、かつ暗に浄土が<彼岸>のものであるということが前提となって発せられた表現であり、<此岸浄土観>と<彼岸浄土観>が同時に存在している絵巻であると言えるのである。川村知行氏の言う「彼岸浄土＝本地」と「此岸浄土＝垂迹」という並存を特徴としている³⁹⁾のが中世南都の春日浄土観であり、実質的には後者を強調する事により、神的世界を媒体として仏的世界に導くという構造を具体的に表現したのが『春日験記絵』であり、後に発展していく種々の春日曼荼羅の思想的背景を十分に示唆する作例と言えるであろう。

〔注〕

- (1) 黒田日出男『姿としぐさの中世史』をはじめとした「平凡社イメージリーディング叢書」を皮切

りに<絵を読む>方法論でもって絵巻を分析していく論考が多くなっており、現在では主流となっている。

- (2) 『春日験記絵』に関する研究・論文は膨大であり、多方面からの論考があるが、特に明恵・貞慶との関係を論じているものとしては、高橋貞一「春日権現記と明恵上人神現伝記」(『鷹陵』41号、1972年)、竹居明男「解脱上人貞慶と春日信仰」(『季刊日本思想史』15号、1980年)、永島福太郎「春日験記絵の小考—明恵上人の春日信仰—」(『かすが』29号、1981年)、近本謙介「『春日権現験記絵』成立と解脱房貞慶」(『中世文学』43号、1998年)、筒井早苗「春日明神と貞慶・明恵説話」(『説話文学研究』34号、1999年)、同氏「解脱房貞慶と魔道—『春日権現験記絵』を中心に—」(『金城国文』75号、1999年)などが挙げられるが、ごく一部しか挙げていないことをお断りしておく。
- (3) 五味文彦『春日験記絵』と中世(淡交社、1998年)
- (4) 『法然上人行状絵図』はこれを示す顕著な例の一つと言える。場面は巻37の法然上人往生の段をはじめ、法然上人に帰依し口承念仏によって弥陀の浄土に往生した人々の伝記が多数掲載されており、共に臨終の際には奇瑞を伴っている。
- (5) 来迎引接の思想的根拠は『無量寿経』巻上(『浄全』1巻、p.7)四十八願中の第十九願「来迎引接願」で、「設我得佛、十方衆生発菩提心、修諸功德、至心発願欲生我国、臨壽終時、假令不與大衆圍繞具人前者、不取正覺」と、阿弥陀仏が臨終の願生者の前に来現することを誓っており、この誓願に基づき来迎を得る願生者がどのように往生するかを『無量寿経』巻下(『浄全』1巻、p.19)三輩段において、上中下三輩に応じて、真仏・化仏が現前して、夢に化仏を見ることが出来ると言っている。また『阿弥陀経』(『浄全』1巻、p.54)には念仏による阿弥陀来迎、浄土往生を説き、『観無量寿経』三輩段では、人間を九品の階位に細分し、それぞれの階位における衆生の行い、来迎・往生の様子を詳説している。
- (6) 来迎図をはじめとする浄土教美術に関しては石田一良『浄土教美術』(平楽寺書店、1956年)をはじめ、村山修一『浄土教芸術と弥陀信仰』(至文堂、1966年)、大串純夫『来迎芸術』(法蔵選書21、法蔵館、1983年)などが詳しい。佐和隆研氏は「来迎芸術論」(『佐和隆研著作集』3/法蔵館、1997年)において、来迎図は制作された背景の仏教的思想の相違があるため、来迎図はそれを制作せしめた人々の信仰内容によって様々に異なった形を作り出していると考えねばならない、とされている。最近では、和佐本静代「法華寺蔵阿弥陀三尊及び童子像について」(『史迹と美術』676~678号、1997年)に来迎図の様式問題及び機能についての論考がある。
- (7) 藤堂恭俊「わが国における来迎信仰」(濱田隆「来迎図」『日本の美術』273号、至文堂、1989年)
- (8) 景山春樹『神道の美術』(塙書房、1965年)、同氏『神道美術』(雄山閣、1973年)、奈良国立博物館『垂迹美術』(角川書店、1964年)、関口正之『垂迹画』(『日本の美術』274号、至文堂、1989年)
- (9) 永島福太郎『奈良文化の伝流』(中央公論社、1944年)、同氏「春日社と興福寺の一体化」(『日本歴史』125号、1958年)、同氏『奈良』(吉川弘文館、1963年)、『春日大社・興福寺』(『近畿日本叢書』6、近畿日本鉄道株式会社、1961年)、花山院親忠監修『春日大社』(大阪書籍、1984年)
- (10) 和田英松「春日権現験記に就いて」(『国華』328号、1917年)、古沢稔「『春日権現験記絵』の研究」(『続日本絵巻大成15「春日権現験記絵(下)」』小松茂美編、中央公論社、1987年)、小松茂美

- 『春日権現験記絵』—製作の背景をさぐる』(『続日本の絵巻14「春日権現験記絵(下)」』小松茂美編、中央公論社、1991年)
- (11) 『統史愚抄』(新訂増補『国史大系』13、p.372)、『公卿補任』(新訂増補『国史大系』54、p.379)、『興福寺略年代記』(『統群書類従』第29輯下、p.175)などによると、嘉元3年閏12月21日、もしくは22日に勅勘を受けている。
- (12) 『玉葉』治承3年11月19日条(国書刊行会本、巻2、p.313)、『同』寿永3年正月24日条(国書刊行会本、巻3、p.6)
- (13) 『神道体系神社編13(春日)』p.101(永島福太郎校注、神道大系編纂会、1985年)
- (14) 「帰来迎」という言葉の初見は、証空の『当麻曼荼羅注』巻3とされている。(『大日本仏教全書』51、p.71・78・79)
- (15) これらの来迎図は中野玄三『来迎図の美術』(同盟舎出版、1985年)に図版が掲載されているので参照されたい。
- (16) 成田俊治「浄土教における心と形—特に来迎と帰来迎について—」(『日本仏教学会年報』57号、1992年)
- (17) 西譽聖聡の『当麻曼陀羅疏』巻8(『浄全』13巻、pp.590~605)に来迎と帰来迎の關係が詳細に記されている。特に来迎図に帰来迎の相も描くことによって理が通うのにもかかわらず、帰来迎を描くのが少ないのはどういう理由からであるのか、という問いに対して西譽聖聡は、来迎の中に引接の意を表しており、来迎があることは必ず帰来迎があると理解すべきで、引接相のみの中品中生・中品下生に関しては、「帰り」があるということは必ず来迎があったことを知るべきであるとしている。来迎と帰来迎の二相あるべきものなのであるが、来迎相のみでも引接相のみであっても、共に両者を示していると説いている。
- (18) ただし問題としている場面は「夢の中での出来事」であり、また<来迎>と<帰来迎>があつてこそその来迎図であるので、これは「純粋な帰来迎図」とは言えず思想面からも共通点を見出すのは不可能である。しかし絵師がこのような来迎思想に基づいて描いたと考えることは可能である。
- (19) この画面の図版は小松茂美編『続日本の絵巻13「春日権現験記絵(上)」』(中央公論社、1991年)p.77を参照されたい。
- (20) この絵巻に於いて神人が出てくる場面の多くは「春日の神の使い」としてのものであり、春日三宮の本地である地藏菩薩に関わる話が多い。近年ではこの黄衣神人に関して、坂井孝一「春日社黄衣神人の空間—黄衣を鳥居に懸ける事—」(五味文彦編『中世の空間を読む』吉川弘文館、1995年)といった論考も発表されている。
- (21) 童子の役割は様々な分野で研究されている。山折哲雄「翁と童子」(『思想』1982年8月号、岩波書店)、田辺美和子「中世の童子について」(『年報中世史研究』9号、1984年)、鎌田東二「翁と童の存在論」(『悠久』37号、桜楓社、1989年)、黒田日出男「「童」と「翁」—日本中世の老人と子供をめぐる—」(鎌田東二編『翁童信仰』民衆宗教史叢書第27巻、雄山閣出版、1993年)、網野善彦「童形・鹿杖・門前」(『異形の王権』平凡社、1993年)など。また、神奈川大学日本常民文化研究所編『絵巻物による日本常民生活絵引』(平凡社、1984年)の宮本常一氏の解説に「子供が自由であったのは単に幼くて、その行為に責任が無かったというだけでなく子供たちに一種

の<神聖なるもの>があると考えられてきた為であると思われる」としている。黒田氏はこの宮本氏の見解を踏まえ、神仏が「童」「翁」「女」となって示現する事実を挙げており、童子が神仏に近い存在と見られていたことを指摘されている。

- (22) (1)・(2) 共に前掲 (13)『神道体系神社編13 (春日)』 p.p.122~123
- (23) 井上光貞『日本浄土教成立史の研究』(山川出版社、1956年)、五来重『高野聖』(角川選書79、角川書店、1975年)
- (24) 高橋貞一「春日権現験記絵詞の底本について」(『国文学 言語と文芸』 1-7、1959年)、高木豊「『春日権現験記絵』 詞書考―春日明神霊験譚の集成―」(江川義忠編『菅谷正貫先生古希記念論文集 哲学と宗教』、理想社、1983年)、竹居明男「春日権現験記」(『説話の講座』 5、勉誠社、1993年)
- (25) 下店静市『大和絵史研究』(富山房、1944年)
- (26) 本論文の指導、齊藤孝氏の助言による。
- (27) 中村興二「阿弥陀来迎図の展開」(『仏教芸術』 151号、1983年)
- (28)『拾遺往生伝』 卷上、教懷・維範伝(『大日本仏教全書』 第68巻史伝部 7、p.205 a・b)
- (29)『高野春秋編年輯録』 卷 5 (『大日本仏教全書』 第87巻寺誌部 5、p.142 c)
- (30)『高野山往生伝』 教懷伝(『大日本仏教全書』 第68巻史伝部 7、p.150 c)
- (31) 前掲 (24) 高木豊氏の指摘に、この教懷・維範伝の典拠が果たして『拾遺往生伝』なのかという問題に対して論を展開されておられる。『春日験記絵』のこの部分の深層を解明するためには、さらなる詞書の検証とその背景を探ることが必要である。今後における自身の課題としていきたい。
- (32) 行徳真一郎「宮曼荼羅の成立」(『哲学年報』 52輯、1993年)、同氏「春日宮曼荼羅図の風景表現―仏性と神性のかたち―」(『MUSEUM』 541号、1996年)
- (33) 西野春雄校注『謡曲百番』 p.511 (『新日本古典文学大系57』 所収、岩波書店、1998年)
- (34)『明恵上人資料第1』 所収、p.112~113 (『高山寺資料叢書』 第1、東京大学出版会、1971年)
- (35)『弥勒如来感応抄』 卷 1 (平岡定海『日本弥勒浄土思想展開史の研究』 p.370、大蔵出版、1977年)
- (36) 前掲 (35) 平岡定海『日本弥勒浄土思想展開史の研究』
- (37) 前掲 (13)『神道大系神社編13 (春日)』 p.164
- (38) 阿部泰郎「神道曼荼羅の構造と象徴世界」(桜井好朗編『大系仏教と日本人 (1) 神と仏』 所収、春秋社、1985年)
- (39) 川村知行「春日浄土と春日曼荼羅」(『美術史研究』 17号、1980年)

〔付記〕

本稿を作成するにあたり、図①・②で使用した写真は東京国立博物館より特別観覧および提供を賜った。また浄土教美術・信仰との比較研究にあたっては佛教大学名誉教授成田俊治先生のご助言を賜った。末筆ながら謹んで感謝の意を表す次第である。

(たがわ ふみひこ 文学研究科仏教文化専攻博士後期課程)
(指導教授：齊藤 孝教授)

2002年10月16日受理